Rok III. Warszawa, 1 maja 1910 r. № 9.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



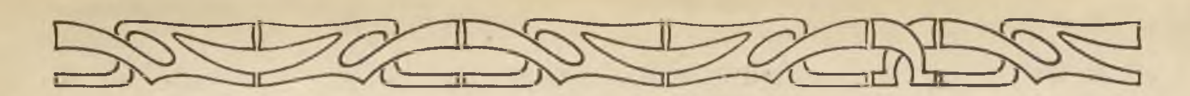
Skreślił *F. I.*

Z współczesnej muzyki niemieckiej.

(Fragment).

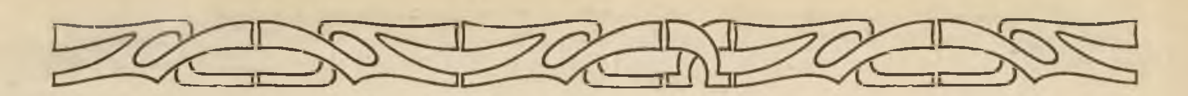
Nie ma drugiego narodu, w którym muzyka teraźniejszości łączyłaby się tak ściśle z przeszłością i posiadała szereg niczem nieprzerwanych ogniw tradycji, jak muzyka niemiecka. Gdy Wagner, Liszt i Bruckner połączyli się dla stworzenia nowego dzieła stylu symfonicznego, gdy ich reformy odniosły tak wielkie zwycięztwo (powiększone przez grono utalentowanych uczniów i naśladowców), że zdawało się, iż sztuka Johannesa Brahmsa, utrzymująca ścisłe stosunki z klasyczną sztuką Beethovena, zakończy szereg epigonów klasycyzmu, zwalczanych przez Wagnera i Liszta, nagle sztuka niemiecka, której gienjusz Straussa nadał piętno szkoły, założonej przez Wagnera, Liszta i Berlioza, otrzymała nowy talent, który pomimo swych niezaprzeczenie rewolucyjnych dążeń stał się ni mniej ni więcej tylko spotęgowaniem brahmsowskiego kierunku i podobnie jak Brahms, sięgnął do odżywczego źródła muzyki niemieckiej tj. Jana Sebastjana Bacha. Tym pogrobowcem niemieckiego prawomyślnego klasycyzmu, łączącym w sobie tradycje Bacha, Beethovena, Mendelssohna, Schumanna i Brahmsa, jest najgłośniejszy obecnie obok Ryszarda Straussa niemiecki kompozytor Max Reger. Ci dwaj ostatni rozdzielili muzyków niemieckich na dwa obozy przeciwne sobie, a dodać trzeba, że niema kraju w którymby gospodarstwo klik muzycznych było tak rozwinięte, jak w Niemczech. Obok obozów bowiem Straussa i Regera istnieją jeszcze kliki ortodoksyjnych Wagnerjanów, klika Mahlera z siedzibą w Wiedniu, a wreszcie grupa Pfitznera, mająca najwięcej zwolenników w kołach muzycznych w Monachjum. Nie ulega oczywiście wątpliwości, że Strauss posiada dzięki dwudziestoletniej działalności najwięcej wielbicieli w kołach muzycznych i u publiczności. Te wszystkie kliki zwalczające się z zajadłością, dochodzącą często do ekscesów w salach koncertowych, dowodzą tylko, że wprawdzie muzykalność narodu niemieckiego jest wprost ekspanzywną, kultura zaś tak wielką jak w żadnym kraju, jednakże duch niemiecki tak podatny dla ideowego szperactwa, ten duch, który w dążeniu do gruntowności i analizy, zatapia się często w drobnostkowych szczegółach dzieła sztuki, które to szczegóły, pod wpływem autosuggiestji potęguje do waloru pierwszorzędnego — otóż ten duch nie jest zdolny do stworzenia sobie syntetycznego poglądu, głównie z tego powodu, że przy słuchaniu dzieła muzyki, nie poddaje się spontanicznej, naiwnej i wolnej od jakichkolwiek ubocznych rejonów myśli, chęci estetycznego doznania. Dlatego cudzoziemcowi, który jak w tym razie piszący te słowa, spędził niemal bez przerwy kilka lat w Niemczech, łatwiej jest osiągnąć ogólny obraz obecnej muzyki niemieckiej, tak w jej różnorodnych prądach, jakoteż i wartości dzieł bardzo często przesadnie ocenianych przez prasę niemiecką, bądź z powodów patrjotycznych, bądź reklamowych.

Już powyżej wspomnieliśmy nazwiska czterech najwybitniejszych niemieckich kompozytorów z których Strauss i Reger stoją jako indywidualności czy też jako talenty wy-



żej od dwuch innych. W artykule niniejszym mamy zamiar zastanowić się nie nad rozwojem całej muzyki niemieckiej od czasów gdy Strauss stanął na jej czele, lecz tylko rzucić okiem na obecny jej stan i zbadać, o ile utrzymuje się na poziomie tym, na jakim znajdowała się w czasie gdy Brahms i Bruckner wydali ostatnie Strauss zaś pierwsze swe dzieło. Poglądami, jakie tu wypowiadam ze względu na szczupłość miejsca tylko w formie syntetycznej, nie mam zamiaru krępować nikogo — przypuszczam jednakże, iż poznanie wszystkich wybitnych dzieł symfonicznych, dramatyczno muzycznych i innych w kilkakrotnem i więcej niż kilkakrotnem wykonaniu przeważnie pod dyrekcją najwybitniejszych kapelmistrzów niemieckich, daje możność osądzenia czy muzyka niemiecka upada czy też nie.

Jednym z najcharakterystyczniejszych dążeń obecnej muzyki niemieckiej jest, że zapomocą bądźcobądź zewnętrznych środków, starają się (zastrzegam się że mówię o latach ostatnich) o nadanie dziełom swoim pozoru daleko większej wartości, aniżeli ją posiadają, na mocy wewnętrznych, a więc czysto twórczych warunków. Nie ulega wątpliwości, że ich partytury są skarbnicą ogromnej wiedzy, zgoła nowych a zawsze konsekwentnych i logicznych pomysłów z dziedziny bądź polifonji, bądź też harmonji, bądź instrumentacji. Istnieją także eksperymenty zmierzające ku stworzeniu nowych form, lub przekształceniu pewnych składników dawnych form (M. Reger). Z niekłamanym respektem słuchamy tych olbrzymich emanacji niemniej olbrzymiej pracy duchowej, ujęte w karby przez iście giermańskie ordo rerum. Wrażenie jednak ogólne jest, jakby tym bezwątpienia wielkim duchom rozchodziło się w pierwszym rzędzie nie o wzruszenie, przejęcie i przemówienie do głębi duszy słuchacza, lecz o zapanowanie nad nim przez zaimponowanie mu potęgą jaka tkwi w technicznej konstrukcji dzieła. Z roku na rok jesteśmy świadkami potęgowania środków technicznych, które rzadko odpowiadają tej mierze artystycznej, jaka w dziełach wartościowych którejkolwiek epoki dziejów muzyki tworzyła harmonję między treścią, formą i środkami technicznymi. Ryszard Strauss dąży w swym kierunku konsekwentnie z dzieła do dzieła, powiększając stale orkiestrę. Gustaw Mahler wystawi wkrótce symfonję (VIII), dla wykonania której wymaga nie mniej i nie więcej jak 1000 muzyków. Max Reger potęguje ustawicznie swe kombinacje polifoniczne i wraz ze Straussem i Mahlerem uważa za swe zadanie doprowadzić do jaknajdalszych granic wszelkie możliwości w dziedzinie harmonji, zwłaszcza zaś modulacji. Postanowiono trzymać się zasady oryginalności i „dawania czegoś nowego“, co jest bez wątpienia chwalebnem, jeśli jest przeprowadzone we wszystkich czynnikach, jakie składają się na dzieło sztuki, będące zarazem dziełem natchnienia i siły twórczej; rozwój sztuki bowiem nie znosi — jak nas poucza jej historja — posługiwania się bez ustanku jednemi i temi samemi wartościami, jakkolwiek nie ma między jedną a drugą epoką tak silnych i bezwzględnych różnic, aby wszystkie podobieństwa były wykluczone. Wszelkie innowacje, jakie wprowadzili niemieccy kompozytorowie doby dzisiejszej, są zupełnie zasługujące na bezwarunkowe uznanie. Partytury Regera są wzorem klasycznym polifonji, partytury Straussa i Mahlera mogą być użyte jako podręczniki instrumentacji; znajdziemy u nich niezwykłe kombinacje harmoniczne, które są w istocie zbogaceniem naszej harmonicznej wiedzy. Wspólną im jednak jest jednostronna tendencja polegająca na tem, że tytuł mistrzowstwa pragną osiągnąć li tylko na podstawie niedoścignionej techniki i w dziedzinie najdalej idących kombinacji wszelkiej kategorji. Pragną zatem okazać nie twórcze, ale umysłowe mistrzowstwo o refleksywnym podkładzie. Niezawodnie rozumieć należy przez inwencję nietylko same tematy melodyjne, ale i zdolność pomysłowego kombinowania innych składników dzieła; jednakże dzieło jako takie posiada wtedy wartość bezwzględną i bez reszty, jeśli wszystkie składniki tworzą harmonję, wywołującą w słuchaczu usprawiedliwione psychologicznie uczucie zupełnego zadowolenia, nie zamąconego przez uprzedzenie, wywoływane jednostronnością estetycznego poglądu na istotę twórczości. Dzieła ostatnie niemieckich kompozytorów (nietylko symfoniczne) wywołują w nas uczucie czegoś niekompletnego, gdyż nie zadowalniają nas tylko w jednym kierunku, t. j.: tematycznym. Imponują nam te ostatnie zwłaszcza u Regera mocą swego wyrachowania, zdążającego ku nadaniu tematowi podatności dla symfoniczno-polifonicznego wyzyskania go w najróżnorodniejszy sposób. Są one bardzo charakterystyczne niekiedy, w żadnym jednak razie nie dorównują treścią i wartością twórczą temu, co z tym tematem kompozytor w następstwie czyni. Brak im więc harmonji.—Szczególnem upodobaniem niemieckich kompozytorów jest to, co Niemcy wyrażają słowami: „das Gewaltige“, „das Mächtige“, „das Imposante“, „das Herrliche“, „die Entfaltung der Kraft und Macht”. Trzeba im przyznać, że posiadają rzadki kunszt w stopniowaniu tego jednego wyrazu, a ich „Steigerungen” w symfonjach i poematach symfonicznych są wzorami pod tym względem. Jednakże od czasu pierwszych poematów sym-

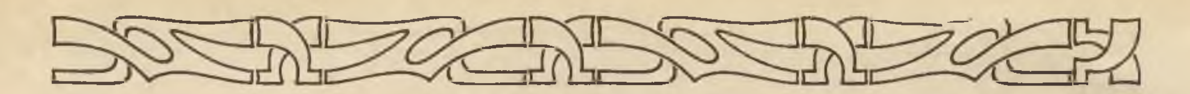


fonicznych R. Straussa rozwinęli niemieccy kompozytorowie wielką lecz zewnętrzną technikę tego stopniowania i zamienili ją na schematyczną manierę, która z powodu nadużycia stała się—bezsilną. Bądźcobądź przez umiejętność odpowiedniego ukształtowania finałów niejedno słabe dzieło nabiera pozorów czegoś zasługującego na uwagę i w ten sposób ratuje się od usprawiedliwionej z innych powodów obojętności. „Ende gut, Alles gut"—stało się jakby schronieniem, na które jednak historja muzyki inne rzuci światło. Samą dynamiką i stylizowaniem „des Willens zur Macht" nie wyraża się *wewnętrznej* potęgi, której nie ujawni jeszcze ani doskonała lecz bądźcobądź obliczona na imponowanie robota techniczna, ani też chętnie obecnie uprawiane łączenie kilku tematów w finale dzieła—o ile te tematy w rzeczywistości nie są i zewnętrznie i wewnętrznie wyrazem „des Gewaltigen". W przeciwnym bowiem razie powstaje — „Kraftmeierei" Jest to bardzo powtarzany, wyśmiewany, lecz znów powtarzany zarzut, spotykany zresztą i w Niemczech, że niemieccy kompozytorowie bardzo słabą odznaczają się inwencją w dziedzinie pomysłów tematycznych. Na zarzut ten zapatrywałem się dość sceptycznie do niedawna. Sądziłem bowiem że ci, którzy go czynią, mają ciągle jeszcze na myśli melodje operowe. Jednakże poznanie współczesnej muzyki niemieckiej, zwłaszcza z ostatnich pięciu lat, zrobiło ze mnie zwolennika tegoż zarzutu, jakkolwiek opieram się na innych podstawach. Mianowicie znajduję, że tematy melodyjne niemieckich kompozytorów (mimo że w pewnych razach są interesujące), nie robią wrażenia spontanicznych, szczerych, bezinteresownych, „naiwnych" czy „sentymentalnych" (w schillerowskim znaczeniu), lecz jakby wymuszonych i umyślnię wystylizowanych i upozowanych. Wyglądają one tak, jakby do nas mówiły: „My wprawdzie nic nie znaczymy, lecz czekajcie! Zobaczycie, co z nas kompozytor *zrobi!*" (*D. n.*).

Kompozycje fortepjanowe Ignacego Friedmana.

(Trois morceaux, op. 26. (1. Paysage slave, 2. Appassionato, 3. Esquisse), Trois Transcriptions de concert d'apres St. Moniuszko op. 28 (1. Wiosna, 2. Pieśń wieczorna, 3. Dumka), Theme varié pour piano à deux mains, op. 30, Trois Intermezzi, op. 31.—Kraków, Nakład A. Piwarskiego i Sp.).

Cokolwiek powiedzieć możemy o Friedmanie, jako kompozytorze, przyznać musimy, że robi w kompozycji stanowcze postępy; staje się coraz bardziej interesującym Tu i owdzie jeszcze naleciałości dawnych frywolnych błyskotliwości i efekcików swawolnych i mających źródło w dość rozluźnionym temperamencie wirtuoza zawsze pewnego siebie. Obecnie jednak zdradza nietylko tendencję do poważniejszych problemów (np. warjacje op. 30, na temat gamy (c-mol), ale i do staranniejszego opracowania nawet tych utworów, które nie mają pretensji do większej wartości. Powitać wreszcie należy, że Friedman, jako kompozytor, zaczyna zajmować się tym rodzajem kompozycji, który, jako wirtuozowi, najlepiej może odpowiadać: t. j. transkrypcje; wszakże sam artysta przyzna, że jest przedewszystkiem pjanistą. Dlatego właśnie nie wchodzimy bynajmniej w fortepjanową fakturę jego kompozycji, gdyż jej wartość, rodzaj, celowość i... „fortepjanowość" nie ulegają wątpliwości. Friedman zna swego Liszta i Chopina dobrze i wie ile można powierzyć fortepjanowi i jakie są granice możności i zdolności technicznej tego instrumentu, wie co „leży w palcach" — aby użyć swobodnego wyrażenia pjanistów. W inwencji nie znajdziemy rzeczy niezwykłych. Tematy są przeważnie miłe i pełne sentymentalnej gracji, tu i owdzie pragną być „egzotycznymi" lub „tajemniczo-nastrojowymi" w czem im przychodzi w pomoc harmonizacja, nie tyle postępowa ile swobodna, z odpowiednią przyprawą wcale nie przerażających dysonansów. Nie brak pewnych osłoniętych gazą zręcznej robótki reminiscencji. I tak np. „Paysage slave" jest jakby dowodem, iż kompozycje Bałakirewa, Liapunowa, Liadowa i innych sympatycznych rosyjskich kompozytorów, którymi zajmiemy się w najbliższej przyszłości, nie są nieznane naszemu muzykowi; temat zaś z „Esquisse" to jakby wspomnienie „Sonaty eroiki" Vitezslava Novaka, którą znakomicie Friedman interpretuje. Ale na ogół inwencja Friedmana jest naturalną i płynną, tu i owdzie o ludowem polskiem zabarwieniu. Zato transkrypcje pieśni Moniuszki są godne jak największego rozpowszechnienia. Milutkie, sympatyczne, a przytem wycyzelowane w fortepjanowem opracowaniu, zręczne i pełne gracji i poezji itd. itd. Pjanista, który wykona „Wiosnę" lub „Dumkę", może liczyć na zupełny sukces (nb. jeśli posiada lekkie uderzenie). Warjacje op. 30 oparte są na gamie c-mol. Znajdziemy ją zazwyczaj w gło-



sach niższych, czasem jest rozdzielona, czasem zaś głęboko ukryta i sprytnie unikana, tak że jej obecności nie spostrzegamy, choć „jest“. Nie wszystkie warjacje zajmują nas jednakowo. Opuszczenie zbyt grającej na nerwach dobrego smaku warjacji VIII byłoby podwyższeniem wartości tego zeszytu. Na ogół wykazuje kompozytor sporo pomysłowości w konsekwentnem przeprowadzeniu swego zadania—niezawsze łatwego. Z przedostatniej warjacji widzę, że kompozytor pragnął może zakończyć swój utwór fugą; oczywiście tak zbudowany temat nie mógł być zastosowanym należycie. Mimo to ta warjacja wydaje mi się najbardziej wartościową. Przeważa wszędzie charakter etiudowy. Gdzieniegdzie widzimy interesujące kontrapunkty, które zniewalają nas nietylko do uznania ale i zachęty pod adresem kompozytora, aby jeszcze bardziej pracował w tym kierunku, a osiągnie z wszelką pewnością poważne rezultaty. Wraz z tem przyjdzie surowszy samokrytycyzm w zakresie tematycznego materjału. — „Intermezzi“: № 1, na początku reminiscencja z „Pierścienia" Wagnera, która z powodu progresji nie opuszcza nas aż do końca utworu. — № 2 jest walczykiem bardzo zręcznie figurowanym, eleganckim, efektownym, w stylu Schütta, i „Valses“ wyżej wymienionych Rosjan. Moszkowski stanowczo nie jest tak pomysłowym i powiewnym a jednak treściwym; № 3 jest zupełnie sindingowski („Au printemps“!!), ale mimo to polecić go można jako dobrą etiudę na lewą rękę. Bo jeśli mamy sprowadzać salonowe utwory z Niemiec lub Wiednia, to już lepiej popierać polskich tego rodzaju kompozytorów (Friedman, Stojowski, Paderewski i t. d.). Wszyscy oni są lepsi od zagranicznych. Rzecz bowiem swoją traktują ...serjo. *Dr. A. Ch.*

Stosunek Chopina do sławnych muzyków i poetów.

Ciąg dalszy).

W jednym z listów wspomina Chopin, że jako pjanista, zyskał powodzenie, że jednak 3-letnie studja nie byłyby zbyteczne, gdyby mu dały pewność, że osiągnie cel, do którego dąży i powątpiewał przytem, czy dorówna kiedykolwiek jako pjanista Kalkbrennerowi, będąc pewnym, że ten nie przełamie jego śmiałego lecz szlachetnego zamiaru stworzenia nowej epoki sztuki. Chopin odwiedzał później kilkakrotnie szkołę Kalkbrennera, lecz, przekonał się wkrótce, że niczego się tam nie nauczy i porzucił zamiar studjów pod kierunkiem sławnego pjanisty. Kształcił się więc samodzielnie, unikając starannie naśladownictwa gry i kompozycji innych mistrzów. Tylko gra Fielda, który w zimie 1832-33 koncertował w Paryżu, miała niejakie podobieństwo z grą Chopina.

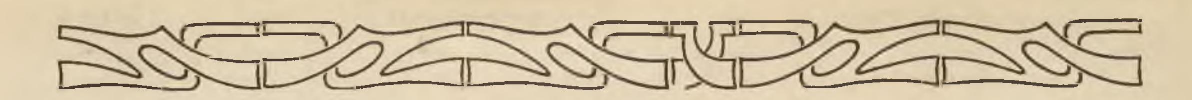
Chopin bywał dość częstym gościem w teatrze. „Roberta Djabła“ Meyrbeera poczytywał za poważne dzieło nowej szkoły i był zdania, że uczyni ono imię swego twórcy nieśmiertelnem. Równie głębokie wrażenie wywarła na Ch. „Norma“ Bellini'ego, ale tutaj na sąd jego wpłynęła przyjaźń, jaką miał dla młodego kompozytora i nadzieje, jakie pokładał w jego talencie. Szczególna sampatja dla wcześnie zgasłego twórcy „Normy“ była tak wielka, że życzył sobie, aby zwłoki jego pochowano obok Bellini'ego, a życzeniu temu stało się zadość.

Przez Liszta zapoznał się Chopin z Berliozem. Ci dwaj pjonierzy romantyzmu w muzyce wpłynęli niemało na zerwanie Chopina z dawnemi tradycjami w sztuce.

W pierwszym roku walki o nowy kierunek Chopin brał udział w dyskusjach na ten temat; później jednak wycofał się, a zapatrywania swoje zadokumentował jedynie w dziełach. Berlioz był gorącym wielbicielem Chopina i w pamiętnikach swoich wyraża się o nim z najwyższym uznaniem. Mniej przychylny sąd wydał Chopin o dziełach Berlioza, a opera „Benvenuto Cellini“ była mu wprost antypatyczną.

Grą Moschelesa nie był Chopin zachwycony. Kiedy obaj z wielkiem powodzeniem występowali w St.-Cloud wobec rodziny królewskiej, odezwał się Chopin ironicznie: „król podarował Moschelesowi neseser podróżny, ażeby go się pozbyć coprędzej“. Moscheles ze swej strony miał wielki szacunek dla Chopina „Jestem szczerym wielbicielem oryginalności Chopina; on nadał grze fortepjanowej dużo wdzięku i uroku.

Między Chopinem a Lisztem, wkrótce po przybyciu do Paryża, zapanował przyjacielski stosunek, jakkolwiek już leżało w naturze Chopina, że przy całej serdeczności był powściągliwy. Obaj artyści wolni byli od „jalousie de métier“ i często można ich było słyszeć występujących razem publicznie, czy też w salonach wielkiego świata, lub w gronie przyjaciół. Chopin cenił Liszta, jako niepospolitego pjanistę, lecz jego kompozycje



nie przemawiały mu do duszy. Zato Liszt był gorącym wielbicielem Chopina i jedynym obok Schumanna z pośród współczesnych, który był w stanie ocenić jego wielkość. W słowach, pełnych zapału, mówi Liszt o czarującej grze Chopina z dokładnem zrozumieniem jego utworów. „Chopina należy zaliczyć w poczet muzyków, którzy są uosobieniem ducha poetyckiego z całego narodu, niezależnie od wpływów szkolnych",—mawiał Liszt.— "Zarówno dzieła mniejszych jak i większych rozmiarów, są przepojone jednakową uczuciowością, różną może w wyrazie, owszem. na tysiąc sposobów modyfikowaną, lecz zawsze całą i jednolitą".

Jakkolwiek sztuka łączyła obydwu muzyków, to jednak w ich stosunek osobisty wkradały się nieporozumienia Chopin był bardzo obraźliwy; nie zawsze tę czułą stronę artysty brał Liszt pod uwagę. Gdy pewnego razu przy wykonaniu kompozycji Chopina Liszt pozwolił sobie na małe „dodatki", autor wziął to ogromnie do serca. Zwolna stosunki między przyjaciółmi ostygły i widywali się coraz rzadziej. (Powodem były podobno bohaterki serc mistrzów: hr. d'Agoult i George Sand). Nadto Chopin sądził, że Liszt rozsiewa przeciwko niemu intrygi i pisze o nim niepochlebne artykuły. Liszt jednakże pozostał wiernym zwolennikiem Chopina i wzniósł mu okazały pomnik w dziele, noszącym imię wielkiego poety tonów. Na wiosnę 1834 jeździł Chopin z Ferd. Hillerem do Akwizgranu na uroczystość muzyczną. Tutaj spotkał Mendelssohna, którego już był słyszał w Paryżu. Mendelssohn był zachwycony grą Chopina, nowemi efektami dźwiękowymi, które Chopin wydobywał z instrumentu. W rok później, kiedy Chopin przyjechał do Karlsbadu, by zobaczyć się z rodzicami, w drodze powrotnej skorzystał ze sposobności spotkania się z kompozytorem niemieckim.

Po dniach razem z Chopinem spędzonych—tak pisał Mendelssohn do swej siostry Fanny Hensel: „miło mi było znowu się spotkać z poważnym muzykiem, nie takim pół wirtuozem, pół klasykiem, który chętnie łączy w muzyce „les honneurs de la vertu et le plaisirs du vice", lecz takim, który ma swój własny wyraźny i doskonały kierunek I chociaż ten kierunek może być daleki od niego, to łatwo mi się z tem pogodzić".

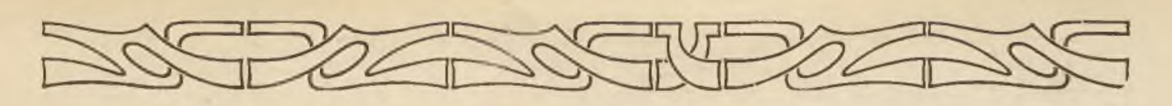
W tym czasie również zawiązał się bliższy stosunek między Chopinem a Schumannem. Były to z paru względów natury pokrewne, co się ujawnia w niektórych kompozycjach. Chopin wiele zawdzięcza Schumannowi, gdyż on pierwszy uznał całą głębię znaczenia Chopina w sztuce tonów; nikt też nie kruszył z tego powodu kopji w słowach tak trafnych i przekonywujących. O pobycie Chopina w Lipsku oznajmia Sch. w niewielu, lecz dużo mówiących słowach. „Chopin war hier aber nur wenige Stunden; er spielt genau so, wie er komponiert, d. h. einzig". Schumann zapoznał Chopina z Wieckiem, propagującym dzieła Chopina. Fryderyk późniejszej żonie Schumanna, Klarze Wieck, przepowiedział był wielką przyszłość. Jakkolwiek Chopin z powodu swojej powściągliwości okazywał mniej serdeczności, niż mistrzowie lipscy. ci jednakże szczerze żałowali jego szybkiego wyjazdu. Pozostawił po sobie wrażenie niezwykłego człowieka i wielkiego artysty, który czuje, jak poeta. Jeżeli o Heinem można powiedzieć: „Er war Musiker als Dichter" — to to samo w odwrotnem zastosowaniu da się powiedzieć o Chopinie. Jak jego gra owiana była tchnieniem poezji, tak i wszystkie jego utwory—to poematy muzyczne. Są to pieśni miłosne, pełne zapachu kwiecia w czarodziejską noc księżycową, są to elegje o nieszczęśliwej ojczyźnie, to płomienne hymny na jego sławę. *(D. n.)*

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

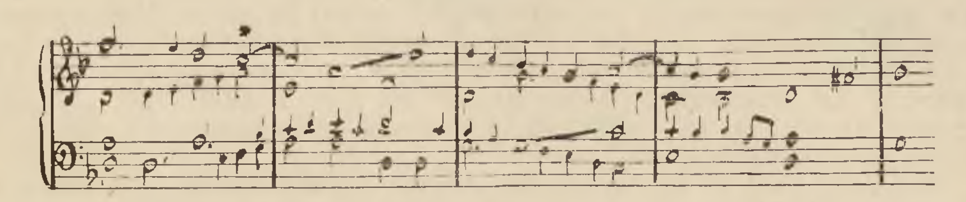
(Ciąg dalszy).

Twórczość Wacława z Szamotuł ogniskuje się w *motecie* i w *pieśniach czterogłosowych opracowanych na wzór motetów* (bez imitacyjnej techniki). Niestety, nie możemy mieć na razie żadnego wyobrażenia o rozwoju twórczym Wacława, gdyż nie posiadamy ani jednego dzieła z ostatnich lat jego życia (t. j. 1564—72), któreby nam odpowiedziały na pytanie: jak Wacław z Szamotuł reagował na wpływy włoskie, które właśnie wówczas zaczynały u nas w muzyce religijnej zaznaczać swe istnienie. Że wpływom tym uległ, to nie pozostawia żadnych wątpliwości, skoro na wzór Willaerta napisał mszę na dwa chóry, a te „chori spezzati" były typowem znamieniem techniki szkoły weneckiej.



Przypuścić więc można, iż ta msza pochodziła z ostatnich lat jego twórczości, czyli że na wpływy włoskie nie był obojętnym. Te zaś utwory, które zachowały się, są zupełnie „niederlandzkie“, poczęści jednak zdradzają wpływ niemiecki (pieśni).

Faktura motetów Wacława jest opartą na imitacyjnem przeprowadzeniu tematycznem, które bywa ścisłem lub swobodnem, zależnie od potrzeby dobrego brzmienia lub z innych powodów, należących do zakresu praw dobrej i logicznej formy, u Wacława nienagannej i uwzględniającej muzyczną interpunkcję, jak dowodzą rodzaje kadencji, stojące w związku z tekstem. Prowadzenie głosów jest rytmicznie bardzo ruchliwe, lecz nie zawikłane, pełne polotu i swobody, cechujących tylko wybitnych mistrzów. Podaję wyjątek, na który zwracam uwagę z tego powodu, iż należy do jednej z szczególnych cech niederlandzkiej szkoły; znajdziemy go u Hobrechta, Josquina, Gombertha i Orlanda di Lasso (lubującego się w prowadzeniu głosów kolejno po wszystkich stopniach skali i rozdzielającego ją bardzo często na dwa głosy), znajdziemy go u Palestriny i jego uczniow, u Wenecjan (por. np. „Angelus ad pastores” Giov. Gabrielego, wreszcie i u niemieckich kompozytorów—u L. Senfla i J. L. Hasslera. Efekt ten był jakby trwałą reminiscencją XV—XVII stulecia, przemieniany czasem, lecz zawsze utrzymany w ogólnem podobieństwie:



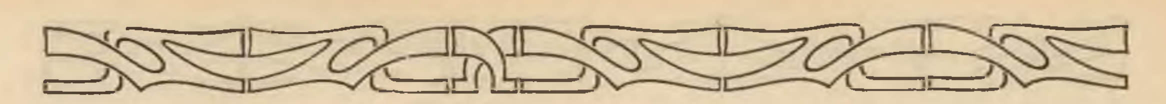
(*„Ego sum pastor bonus“*).

Wyjątków takich, pełnych wielkiego polotu, znajdziemy u Wacława więcej. Dalszemi cechami „niederlandzkiemi“ są: prowadzenie skrajnych głosów w decymach (jak u Hobrechta, Isaaka, Josquina i t. d.), ozdabianie tematów melismatycznemi fioriturami, lub koloraturami, zbudowanemi na melodyjnych progresjach [1]), głównie w celu dekoratywności, mniej zaś jako środek wyrazu, dalej szczególnie ożywione i efektowne prowadzenie głosów nad słowem „Alleluja“ (jak wskazuje powyższy cytat [2]). Silnych kontrastów nie znajdziemy u Wacława, jakkolwiek nie brak i tych, o czem poniżej. Był zwolennikiem absolutnej polifonji (nawet jego pieśni, pozornie proste w swej fakturze, są przeprowadzone ściśle polifonicznie). Imitacje urozmaicał Wacław w ten sposób, że dla uniknięcia jednostajności rozpoczyna je raz od głosu górnego, raz od basu, w przeciwieństwie do Szadka, który nie zdołał uwolnić się od monotonji pod tym względem. Mimo staranności nie brak jednakże u Wacława pewnych archaizmów w brzmieniu, czasem nie dość subtelnem. Nie mam na myśli dysonansowych akordów (zazwyczaj małych sekund lub septym—jedną z nich znajdziemy w powyższym wyjątku, zaznaczoną gwiazdką: [3]), gdyż nawet w rzymskiej szkole (nie mówiąc o niederlandczykach, np. Gombercie), zwracającej szczególną uwagę na dobre brzmienie, znajdziemy je w tych miejscach, w których głosy są prowadzone szybko w kierunku zbieżnym lub rozbieżnym — lecz te twarde modulacje, które pochodzą z niedość zręcznych choć poprawnych ruchów głosów w tempie wolnem. Nie brak ich i u Sebastjana z Felsztyna, który mimo to przewyższał Wacława w dobrem brzmieniu (dzięki znajomości dzieł niemieckich mistrzów). Powodem poniekąd tych twardych brzmień jest bardzo staranne na ogół przestrzeganie tonacji kościelnych. Chromatycznych półtonów unika Wacław (prócz kadencji, które według teoretyków XVI wieku nie były chromatyką). W psalmie „In te Domine speravi“ (część II) zachodzi tylko „es“, użyte jednakże nie celowo, dla zwrócenia uwagi na szególnie ważne słowo tekstu (jak to czynili niederlandczycy), lecz tylko dlatego, że wymagała tego ścisłość imitacji. Te właściwości brzmienia sprawiają, iż prof. Wooldridge zupełnie niesłusznie umieścił Wacława między tymi, którzy stylistycznie są „later ..that of Gombert“ (l. c.). Przedstawicieie epoki po Gombercie pisali tak płynnie i gładko i z tak subtelną obserwacją dobrego brzmienia, że nieraz trudno ich odróżnić od Rzymian. Wacław zbliża sie raczej ku Josquinowi i Gombertowi (z pierwszych lat jego twórczości), co już zaznaczyłem w pracy

[1]) Przykład podałem w „Stosunku muzyki polskiej do zachodniej i t. d.“ (str. 35).

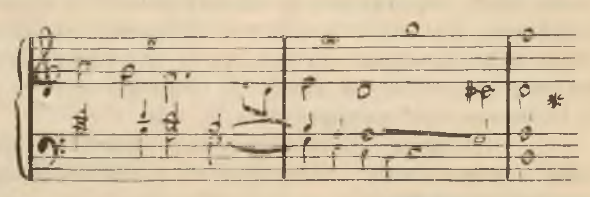
[2]) Również na końcu tego motetu znajdziemy podobne frazy i efekty kontrapunktyczne (przy „Alleluja“).

[3]) Zwrot ten był mylnie podany w poprzedniej mej pracy p. t. „Stosunek muzyki polskiej etc.“ (str. 36).



p. t. „Stosunek muzyki polskiej i t. d." (str. 34). — Archaizmem poniekąd jest powtarzanie słów tekstu w motetach; jednakże dopiero rzymska szkoła przeprowadziła pod tym względem ostateczną reformę. Również na wzór dawniejszych mistrzów każe Wacław altowi najwięcej nut śpiewać i najmniej pauzować.

Jakkolwiek Wacław z Szamotuł jest ścisłym kontrapunktystą, to jednak dzięki wielkiej kulturze artystycznej wie, kiedy wymaga tekst zastosowania prostej homofonicznej faktury. Dowodzi tego np. wyjątek z „Ego sum p. b.":

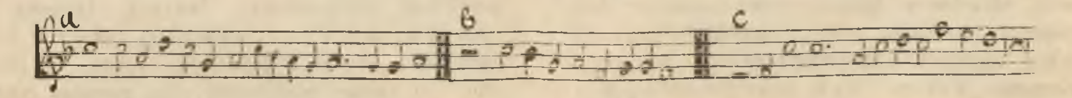


Zwrot ten powtarza się ilekroć powtarzają się słowa „pro ovibus meis". Jest jakby przeciwstawieniem innych zwrotów spotykanych u Wacława, zazwyczaj o surowej powadze i patetycznym charakterze. Chrystus przemawia: „Pono animam meam pro ovibus meis", a fraza powyższa wyraża łagodność i oddanie; te równoległe trójdźwięki są jakby wyjęte z bukolicznej willanelli[1]). Widzimy również, że Wacław nie jest obojętnym na wyzyskanie kontrastów brzmień wysokich i niskich. Alt, tenor i bas zstępują w coraz niższe pozycje, po chwili odzywa się wysoko dyskant i łączy się z resztą głosów. Innym przykładem tego kontrastowania oraz prowadzenia chóralnych djalogów jest wyjątek z motetu „Ego s. p. b." (por. Monumenta" II, str. 16, syst. 15 — 16). Tenor i bas śpiewają „alleluja", dyskant i alt pauzują; po chwili powtarzają te ostatnie tą samą frazę, zaś tenor i bas milczą. Przypomina to analogiczne miejsca z utworów Gombertha; Wenecjanie rozwinęli później ten antyfoniczny styl. — Nie znajdziemy u Wacława żadnych programowych tendencji. Jest to muzyka absolutna, która tylko w rysunku melodyjnym wyraża pewien charakter tekstu — choć tylko ogólnie.

Charakterystyczną cechą jego inwencji jest, że obok bezpretensjonalnego, niemal ludowego pierwiastku, znajdziemy surową powagę, która czasem przechodzi w sztywność; niekiedy jego tematy są niezwykle płynne i szlachetne. Szczególnie w psalmie „In Te Domine speravi" znajdziemy motywy dowodzące, że chyba nie znają dokładnie jego dzieł ci, którzy mu odmawiają inwencji. Sam początek tego motetu jest chyba wystarczająco przekonywującym dowodem:

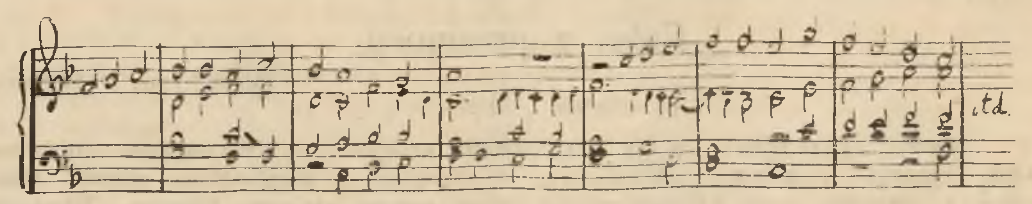


Niemniej piękną i szlachetną jest inna fraza (przykład lit. a); motyw zaś w przykładzie *b* jest jakby z ludowej pieśni wyjętym:

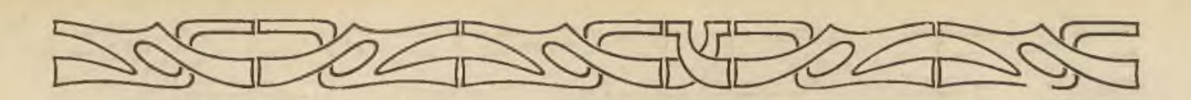


Ostatnie siedm nut motywu (przykład c) są reminiscencją, którą znajdziemy w dziełach kontrapunktystów XVI stulecia (Josquin, Cypryan de Rore, Palestrina i t. d., por. H. Leichtentritta „Geschichte der Motette", 1908, str. 63). Wogóle psalm „In te domine speravi" jest przystępniejszy i melodyjniejszy, lecz jako całość, jako dzieło kunsztu muzycznego mniej wartościowy niż motet „Ego s. p. b.".

Przytaczamy z psalmu wyjątek, odznaczający się interesującą i świeżą inwencją i pięknem opracowaniem imitacyjnem, będącem jakby zarodkiem ekspozycji fugi:



[1]) Zwrócić musimy uwagę na frazy nad słowem „meis", z reguły schodzące z wyższych tonów w niższe. Efekt ten znany jest z utworów Orlanda di Lasso, który ich używa w swych pieśniach programowo, naśladując beczenie owiec.



Na jedną szczególną cechę faktury polifonicznej utworów Wacława musimy zwrócić uwagę, mianowicie na tematyczne przeróbki. Josquin i jego uczniowie znali ten techniczny środek, dowodzący, że kompozytor umie korzystać z tematycznego materjału w sposób pomysłowy. U Wacława znajdziemy bardzo klasyczne przykłady tego postępowania. Tematu, który raz już się pojawił, używa w następstwie jako contre-tematu, przenosząc go do innego głosu i skracając go; czasem łączy dwa różne motywy i tworzy z nich nowy temat. Podnieść musimy, że prawdopodobnie Wacław z Szamotuł był pierwszym, który wprowadził do naszej muzyki tematyczną przeróbkę, doprowadzoną przez Zieleńskiego, Pękiela i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (XVII w.) do wielkiego technicznego wirtuozowstwa. Był zarazem pierwszym, który motetową muzykę w Polsce wzniósł na wysoki poziom, w czem do pewnego stopnia jego poprzednikiem był nietyle Sebastjan z Felsztyna, ile monogramista N. Ch.

Niemniej wielkiem jest jego znaczenie jako twórcy 4 głosowych pieśni i „Lamentacji", oraz „Pasji". Rzut oka na pieśń religijną polską przed Wacławem i za jego życia wyjaśni nie jedno. *(D. c. n.)*.

Dwunastoletni kompozytor.

Cały świat muzyczny zajęty jest obecnie osobą dwunastoletniego kompozytora Ericha Juljusza Korngolda, o którego talencie twórczym pisaliśmy już w ostatnim zeszycie „Przeglądu" (korespondencja z Wiednia). Dziś podajemy garstkę nowych szczegółów, dotyczących „drugiego Mozarta" (?), zaczerpniętych z prasy wiedeńskiej.

„Erich Korngold, czytamy, chłopię o ciemnych marzących oczach, o usposobieniu nadzwyczaj cichem, zdradzał zamiłowanie do muzyki już od piątego roku życia; mając lat 8 zaczął doświadczać sił na niwie kompozytorskiej, i w dwa lata później wyszła z pod jego pióra kantata o ponurym, prawie upiornym nastroju. Ostatnie trzy większe kompozycje, powstałe między 11 a 12-ym rokiem życia, w myśl oceny krytyki fachowej, zdradzają kompozytora prawie dojrzałego zarówno pod względem inwencji jak i techniki kompozytorskiej. Są to: 1) Sonata „Eroica", 2) 6 utworów fortepjanowych pod nazwą „Don Quixote" i 3) pantomina p. t. „Schneemann".

Prawie że przedwcześnie dojrzały twórca zdumiewa w kompozycjach doskonałością formy, przytem posiada duszę nawskroś nowoczesną. Słuchając utworów Korngolda, trudno wprost uwierzyć, że twórcą ich jest jedenastoletni chłopiec.

Sonata, która zasługuje na miano bohaterskiej, zwłaszcza finale (Finał z warjacjami) godna jest podziwu. Czasopisma muzyczne zamieszczają wyjątki z utworów Korngolda. „Merker" (dwutygodnik, poświęcony muzyce i sztuce) wydrukował finał z sonaty i fragment z Don Quixota: „Sancho Pansa na ośle". W tych dwuch próbach przejawia się niesłychanie bogata pomysłowość, bujna fantazja i dojrzałość formy.

Ostatniem dziełem Korngolda jest wspaniałe trio fortepjanowe, które ma przemówić nawet do najbardziej sceptycznie usposobionych. Współcześni wybitni muzycy i krytycy, którym znane są kompozycje E. Korngolda, wyrażają się o nim z podziwem i uznaniem. Ryszard Strauss, Humperdinck, Kretzschmar, Marsop, Decsey i inni jednogłośnie wypowiadają zdanie: to gienjusz. Artur Nikisch np. pisze, iż nie wie, co raczej podziwiać, czy pomysł, czy fantazję, czy śmiałość harmonji".

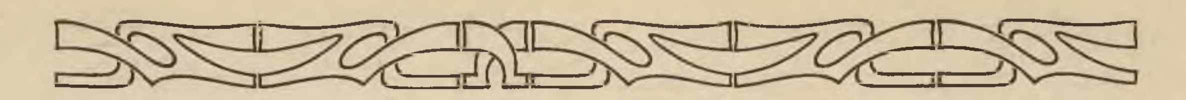
Ile w powyższych słowach jest prawdy, a ile reklamy postaramy się wyjaśnić, po zapoznaniu się z kompozycjami Korngolda. A może są to „dzieła" à la oratorjum ks. Plewczyńskiego?...

Echa z prowincji.

Częstochowa, w kwietniu.

(Obchód Chopinowski).

Lutnia częstochowska w dn. 10 kwietnia urządziła obchód rocznicy 100 letniej urodzin Chopina, rozpoczęty nabożeństwem w kościele po-Marjawickim, podczas którego chór i orkiestra Lutni wykonały między innemi marsza żałobnego Chopina. Wieczorem w sali tejże Lutni odbył się koncert z udziałem p. Wohlówny i p. Melcera. Chóry i orkiestra Lutni pod kierunkiem p. W. Powiadowskiego wykonały z zapałem poloneza A-dur w układzie



Adama Müncheimera. Panna Wohlówna ma wielkie dane na śpiewaczkę pierwszorzędną tak pod względem pięknego i bogatego materjału wokalnego jako też i niezbędnych na scenę i estradę warunków zewnętrznych. Wykonanie pieśni „Moja pieszczotka“, „Piosnka litewska“, „Cisza nocy“ (nocturn Es-dur), było tak wysoce artystyczne, że oczarowana publiczność nie chciała się poprostu rozstać z utalentowaną śpiewaczką. Pan H. Melcer, jako wykonawca Chopina, wywarł wrażenie olbrzymie (pomimo wyjątkowo twardego i nierównego fortepjanu Bechsteina): poloneza As-dur grał z niesłychaną brawurą, w finale zwłaszcza doszedł do imponującej siły brzmienia. Etiuda E-dur, która właściwie jest jakby najidealniejszem zwierzeniem dwojga dusz, wykonana była z takiem wniknięciem w intencję nieśmiertelnego twórcy, że wrażeniu nikt się oprzeć nie mógł; wszystkie zresztą kompozycje, jak sonata b-mol, preludja Des-dur i b-mol, nocturn Fis-dur oraz mazurek C-dur—odtworzone były wprost idealnie. P. Melcer trzyma się ściśle miary artystycznej, Chopina nie „poprawia“, jak to czynią inni i ta właśnie powściągliwość czyni grę jego nadzwyczaj interesującą. Zmuszany nieustannie do bisów, dorzucił do programu kołysankę i inne. P. Feliks Starczewski nader subtelnie akompanjował p. Wohlównie. Koncert ten na długo pozostanie w pamięci częstochowian. *L. W.*

Z sali Filharmonji.

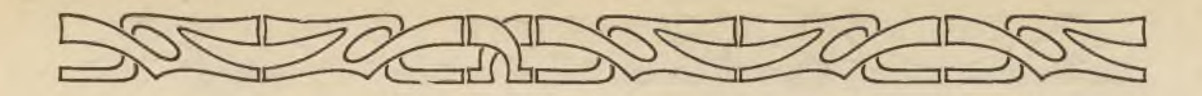
(Ostatni koncert kameralny. – Selma Kurz. – Benefisowy koncert G. Fitelberga. – Koncert popularny pod dyrekcją Ign. Neumarka. – Arthur Schnabel. – Oratorjum ks. Plewczyńskiego).

Cykl koncertów muzyki kameralnej zakończono wieczorem o programie b. interesującym. Usłyszeliśmy więc kwartet F-dur Dworzaka, sonatę na skrzypce i fortepjan Karola Szymanowskisgo (wykonawcy: pp. Melcer i Kochański), oraz arje Astorgi, Paisiella i Marcella (p. Falk). Słówko o interpretatorce tych arji: ma głos dość silny i bardzo miły w brzmieniu (zwłaszcza w medjum); intonacja niezbyt pewna; ze stylem starowłoskim nie zawarła bliższej znajomości, stąd więc i nie dostroiła się do charakteru odtwarzanych arji. Kwartet Dworzaka bogaty w plastyczny rysunek melodyjny, dosadne rytmy, przypominające dość często motywy symfonji „Z nowego świata“, jest numerem popisowym kameralistów i służy za ozdobę programu. O sonacie Szymanowskiego zabierze głos „ktoś inny“ i na innem miejscu; dodam tylko ze swej strony, że wykonanie prawdziwie natchnionego dzieła młodego twórcy miało cechy sumiennej pracy przygotowawczej. Zespół kwartetowy: pp. Kochańscy. Dłutowski i Wenty złożyli nowy dowód kierowania się w pracy kulturalnym smakiem artystycznym.

Rozgłos imienia Selmy Kurz sprowadził do sali Filharmonji zastępy słuchaczów. O talencie prymadonny nadwornej opery w Wiedniu słyszał dość dużo tutejszy świat muzyczny, stąd więc i powód do „zaspokojenia ciekawości“. Posiadaczka pięknego lubo nie wyjątkowego (nieco szorstkiego w górnym rejestrze) głosu koloraturowego ma dużo zalet, które ją za „gwiazdę“ uważać każą, a więc: technikę doprowadzoną do szczytu doskonałości, dzięki czemu włada głosem ze swobodą instrumentu, tryl wartki i stopniowany po mistrzowsku w crescendach i decrescendach, oraz ledwo dosłyszalne pianissima. Wobec takich danych współzawodniczyła doskonale z fletem (Arja z „Łucji„ z Donizettiego); gamy staccata, najodleglejsze rzuty, figuracje w najrozmaitszych interwalach, tudzież wszystkie błyskotki sztuki koloraturowej i „sztuczki“ obliczone na efekt, pokonywała z niezmierną łatwością. Program obfitował w błahostki „mistrzów“ włoskich.

Bezwątpienia sezon tegoroczny należał do ważniejszych wydarzeń w rozwoju kultury muzycznej u nas. Zasługa to p. Fitelberga, który, objąwszy ster ruchu artytystycznego w stolicy kraju, spełnił swoje zadanie z godnością: najpoważniejszą polską instytucję wprowadził w krąg kapitalnych przejawów twórczości doby obecnej, uwzględniając przytem w znacznej mierze współczesną twórczość polską oraz arcydzieła czasów ubiegłych. Kierując się ideą wzbudzenia wśród najszerszych mas zamiłowania do wielkiej sztuki i uczynić je zdolnemi do przyjmowania wrażeń płynących z estrady, starał się zawsze o doborowe, wzorowo uplanowane programy, nie dając nigdy żadnych koncesji na rzecz wulgarności muzycznej. Pracę i zasługi p. Fitelberga Warszawa doskonale ocenia. Mieliśmy sposobność przekonać się o tem na koncercie benefisowym utalentowanego muzyka. Objawy szczerej sympatji, owacje, wieńce i kwiaty były najwymowniejszym tego dowodem. Program koncertu zawierał piątą symfonję Beethovena, „Pieśń o sokole“ Fitelberga i „Zaratustrę“ Straussa.

W osobie p. Neumarka (koncert 17 kwietnia) poznała Warszawa młodego, lecz nadzwyczaj utalentowanego kapelmistrza. Pewność, z jaką panuje nad orkiestrą i party-



turą, temperament, muzykalność, doskonałe poczucie stylu i rytmu pozwalają mu na wzorową interpretację zarówno dzieł muzyki dawniejszej jak i nowszej. Do sumy zalet p. Neumarka należy dodać doprowadzoną już do pewnej doskonałości ekspresję dynamiczną. Stronę zewnętrzną dyrekcji kapelmistrza-debjutanta cechował spokój i estetyczna miara w ruchach. O ile warunki pomyślne sprzyjać będą p. Neumarkowi, powiększy on niewątpliwie szeregi „czynnych“ dyrygientów symfonicznych.

W koncercie 22/IV na rzecz szkoły IV oddziału kultury polskiej brał udział dobrze znany zagranicą pjanista, p. Arthur Schnabel. Gra jego posiada dużo uroku i uwydatniła się najdodatniej w koncercie Es-dur Beethovena (grał ponadto dwa Impromptus Schuberta, rapsodję Brahmsa etc.). Perlista sprawność palcowa, silny, jędrny ton, doprowadzone do pewnej doskonałości oktawy, stylowa subtelność odtwarzanego dzieła zabarwiona sentymentem czynią interpretację p. Schnabla nadzwyczaj interesującą. Resztę programu omawianego koncertu wypełniła Warsz. Orkiestra Symf. pod kierunkiem p. Opieńskiego („Coriolan“, „Z wrażeń włoskich“ Charpentiera i scherzo z symfonji d-mol Stojowskiego), oraz p. Wohlówna (doskonałe oddanie arji z opery „Marja“ Opieńskiego) i p. Leliwa.

Przykrem wydarzeniem bieżącego sezonu koncertowego Filharmonji Warsz. było wystawienie „oratorjum” (?) „Res ultimae quatuor“ ks Plewczyńskiego (do przesady reklamowanego i przedwcześnie ogłoszonego za „polskiego Perosiego“). Nie wiem, czy autor miał zamiar zakpić sobie z publiczności warszawskiej, wabiąc ją do Filharmonji w celu wysłuchania niedorzeczności muzycznych, czy też w naiwnej zarozumiałości zdawało mu się, że sutanna uchroni go od zasłużonej nazwy pierwszorzędnego dyletanta. A może opinję *fachowej* krytyki berlińskiej, która po wysłuchaniu drugiej części oratorjum, gremjalnie opuściła salę Filharmonji berlińskiej (porów. Allgemeine Musik Zeitung № 14) i wydała o dziele i jego autorze sąd nadzwyczaj niepochlebny, uważał za niesprawiedliwą i zaapelował do uczuć współrodaków?

O osławionem oratorjum ks. Plewcz. pomówimy jeszcze raz w następnym numerze „Przeglądu“. *R. Ch.*

Z innych sal Koncertowych.

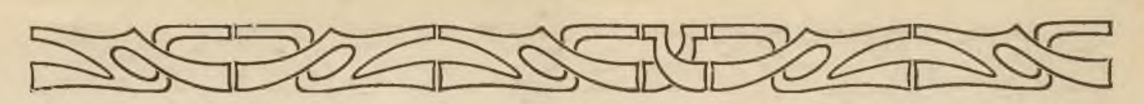
(Koncert „Harfy“. – Poranek sekcji Muzyki Zbiorowej.

17 kwietnia odbył się koncert chóru „Harfa“ pod dyr. Wacł. Lachmana z udziałem: pp. Ostrzyńskiej i Fridman, pp. S. Boguckiego, W. Dłutowskiego, K. Heintzego, S. Zielezińskiego, oraz orkiestry „Orpheon“ pod dyr. bar. Lessera.

Pierwszy numer programu, na który złożyły się „Bajka“ Moniuszki i uwert. „Banditenstreiche“ Suppée'go wykonała orkiestra, jak na amatorską, b. przyzwoicie. Wybornie wyćwiczona „Harfa“ doskonale odśpiewała pod dyr. swego zdolnego kierownika, p. Lachmana, oprócz „Ballady o Florjanie Szarym“ Moniuszki (z p. Boguckim, jako solistą) długi szereg utworów Noskowskiego, Galla, Veita i Lachmana. Nie mogąc, z powodu szczupłych ram sprawozdania, zamieścić szczegółowej oceny utworów p. L., zaznaczam tylko, że na ogół zrobiły wrażenie dodatnie. P. Dłutowski i p. Ostrzyńska wykonali b. artystycznie piękną sonatę G. Fitelberga i serenadę Czajkowskiego. P. Bogucki wykonaniem kilku pieśni Galla i Tosti'ego sprawił prawdziwą przyjemność słuchaczom. Nie można tego niestety powiedzieć o p. Fridman, która odśpiewaniem (między innemi) pieśni Karłowicza „Skąd pierwsze gwiazdy“ dowiodła, że zupełnie nie rozumie ducha kompozycji. P. Fr. ma głos ładny i dosyć dobrze wyszkolony, posiada jednakże za mało muzykalności i wskutek tego artystyczna strona jej interpretacji często pozostawia wiele do życzenia. Młody pjanista, p. Heintze, poprawnie wykonał legendę I. Paderewskiego i balladę Chopina, oprócz tego doskonale akompanjował do Ballady o Florjanie Szarym.

Ostatni koncert (23) Sekcji Muz. Zbiorowej, poświęcony St. Moniuszce zgromadził 24 kwietnia w sali Towarzystwa Wioślarskiego liczne grono wielbicieli gienjalnego twórcy „Sonetów krymskich“. Program koncertu składał się z utworów powszechnie znanych (zapowiadany w pismach nieznany kwartet na instrumenty smyczkowe nie był wykonany), pomimo to słuchanych zawsze mile.

Dobrze ześpiewane zespoły wokalne wykonały zgodnie i czysto tercet (pp. Bajkowski, Bolmar i Siniarski) i kwartet (pp. Chojnowska, Nowicz, pp. Bajkowski i Siniarski) ze „Strasznego dworu“. Z osób, biorących udział w tych zespołach, najkorzystniej pod każdym względem przedstawił się p. Siniarski, który oprócz tego sam odśpiewał „Starego Kaprala“, pieśń chorążego z „Hrabiny“ i na bis „Kozaka“. P. Bajkowski zrobiłby również zupełnie dobre wrażenie, gdyby nie traktował pewnych ustępów swoich partji przesadnie lamentoso i nie robił prawie na każdej dłuższej nucie crescenda i decrescenda. Zespół instrumentalny (pp. Buttler, Etlis, Łabiszewski, Plewiński i Łabuszyński) b. udatnie odtworzył poloneza z „Hrabiny“. Na wyróżnienie zasługuje główny wykonawca zespołu, p. Buttler, który dobrem frazowaniem i szlachetnem traktowaniem poloneza zdo-



był sobie uznanie słuchaczów. W popisach solowych, oprócz p. Siniarskiego, przyjęły udział: pp. Jezierska-Jacimirska i Dąbrowska. P. Jezierska-Jacimirska odśpiewała b. dobrze arję (Gdyby rannem słonkiem) z „Halki“, „Znasz-li ten kraj“, „Piosnkę Zosi“ i nad program „Grajka“. P. Dąbrowska (fortepjan) odegrała ze smakiem poloneza i trzy walce (utwory mniejszej wartości), wykazując przy tem zalety dobrej szkoły. Słowo wstępne, dobrze charakteryzujące twórczoś Moniuszki, wypowiedział p. Frankowski.

Solistom akompanjował artystycznie prezes sekcji, p. F. Starczewski, zespołom p. Wł. Miller.

Tad. Cz.

Kronika.

= ***Odrzucenie projektu pomnika Chopina.*** Władze nie zatwierdziły projektu budowy pomnika Chopina w parku Ujazdowskim, według projektu Wacława Szymanowskiego. Motywy odrzucenia projektu: niewłaściwy teren dla pomnika, oraz niezbyt artystyczne pojęcie całości pomnika.

= ***„Mściciel“*** nieznana u nas opera Ad. Minchejmera wystawiona będzie 7 maja staraniem sekcji muzyki zbiorowej Warsz. Tow. Muz. na scenie jednego z teatrów warszawskich.

= ***Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.*** W d. 10-ym kwietnia r. b. odbyło się w sali Towarzystwa Wioślarskiego ogólne zebranie członków Warszawskiego Zw. muzyków.

Na przewodniczącego wybrano p. L. Bobilewicza, który na assesorów zaprosił pp. J. Rysza i J. Herbecka, a na sekretarza p. Fr. Ziarkiewicza.

Zarząd przedstawił zebranym wykaz kasowy i ogólny stan finansowy Związku za rok zeszły. Dochody wyniosły sumę 1988 rb. 91 kop., wydatki zaś 1782 rb. $34^1/_2$ kop.; pozostałość wykazano w sumie 206 rb. $56^1/_2$ kop., a ogóły stan majątkowy Zw. wraz w ruchomościach oblicza się na 344 rb. $21^1/_2$ kop.

Z rachunków tych ogólne zebranie zarząd pokwitowało. Budżet na r. b. zatwierdzono w wysokości rb. 1446, w tem na zapomogi przeznaczono rb. 300.

Dopełniono § 4 instrukcji dla Zarządu (o zapomogach) w ten sposób, iż wsparcia oraz zapomogi udzielane członkom mają być decydowane nie jak dotychczas przez sekretarza Związku, lecz przez Zarząd.

Na wniosek jednego z członków w którym proponował połączenie Związku z istniejącym od roku Stowarzyszeniem muzyków Królestwa Polskiego, ogólne zebranie po omówieniu tej propozycji, widząc pewne trudności charakteru czysto zawodowego, postanowiło uskutecznienie tego projektu zaniechać.

= ***Muzyka na prowincji.*** Wiolonczelista p. Wacław Giżycki występował w środę dn. 13 IV w Lublinie na koncercie miejscowego Tow. Muzycznego, doznając owacyjnego przyjęcia. W koncercie brały też udział chóry mięszane pod dyr. p. Wyleżyńskiego, oraz zespoły kameralne. Akompanjowała p. Łopuska-Wyleżyńska.

= ***Starożytne skrzypce.*** Zmarły w Londynie George Handdock, uczeń Vieuxtemps'a, założyciel Leech College of Music pozostawił bogatą kolekcję skrzypiec, którą synowie zmarłego zamierzają sprzedać. Do najcenniejszych egzemplarzy należy „Cesarz—Stradivarius“, zrobiony przez mistrza z Cremony w r. 1715. Skrzypce te—najlepsze ze wszystkich stradivariusowskich—cenione są na 10 tysięcy funtów szterlingów (około 100 tysięcy rb.). Drugą perłą tego cennego zbioru są skrzypce „Drummond Amati“ z datą 1615 r., dalej Ameti z r. 1648, cztery Guarneriuse, kilka instrumentów roboty Angeriusa, Gagliana, Guadaniniego, Steinera, Lupot i Voirin'a.

= ***P. Wanda Landowska*** występowała w dniu 13-m kwietnia w Berlinie, w sali Beethovena, przepełnionej wytworną publicznością. P. Landowska doznała owacyjnego przyjęcia, ze strony słuchaczów i krytyki, która wyraża się o dzielnej pjanistce z wielkiemi pochwałami.

Artystka, wybornie usposobiona, odegrała długi szereg najpiękniejszych utworów literatury fortepjanowej.

= ***Gasparo da Salo.*** 13 kwietnia minęło lat 301 od śmierci jednego z gienjalnych fabrykantów skrzypiec, Gasparo da Salo, w Brescia. Pozostały po nim do tej pory jedynie cztery instrumenty jego wyrobu, z czego trzy są w ręku prywatnem, a czwartego strzeże pilnie miasto Wenecja, któremu ofiarował słynny mistrz swoją pracę.

= ***Z sezonu operowego 1908/9 w Niemczech.*** W ubiegłym sezonie największa liczba (647) przedstawień przypada na „Tiefland“ d'Alberta, następnie idzie „Carmen“ Bizeta (452). Z dramatów Wagnera najczęściej wystawiany był „Lohengrinn“ (409 razy), dalej: „Tannhäuser“ (339), „Latający Holländer“ (261), „Śpiewacy Norymberscy“ (219). „Złoto Renu“ (207), „Zygfryd“ (147), „Zmierzch Bogów“ (110), „Rienzi“ (42). Według autorów (w alfabetycznym porządku) liczby przedstawień formują się, jak następuje: opery d'Alberta grano 694 razy, Beethovena 202, Bizeta 473, Flotowa 289, Gounoda 252, Leoncavalla 314, Lortzinga 620, Mascagniego 268, Meyerbeera 158, Mozarta 449, Pucciniego 578, Thomasa 286, Verdiego 723, Wagnera 1991, Webera 321, Straussa 193.

= ***Konserwatorjum w Lipsku*** (klasa kompozycji) ukończył w r. b. rodak nasz p. Henryk Obuchowicz.

= ***Nowe Opery.*** Pierre Maurice wystawił w Zurychu nową operę „Misé Brun“. Karol Goldmark pracuje od dłuższego czasu nad nową operą. Dużem powodzeniem cieszyła się w Turynie premjera opery ks. Gioconda Fino p. t. „La festa del grano“. Nowa opera Straussa ma ujrzeć światło kinkietów w Dreznie.

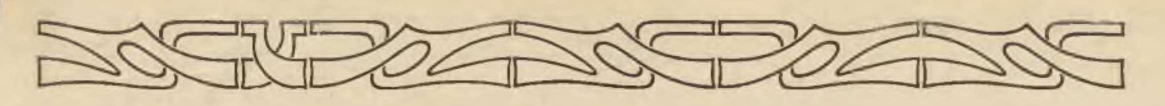
= ***Wilhelm Backhaus*** grał na dworze królewskim w Sztutgardzie i obdarzony został orderem „Für Kunst und Wissenschaft“.

= ***Ks. Perosi*** na pamiątkę katastrofy żywiołowej w Messynie napisał symfonję, zatytułowaną od nazwy nieszczęśliwego miasta. Perosi przybył do Paryża z Rzymu, by dyrygować w „Trocadéro“ ostatniem swem oratorjum „Dies ista“ i symfonją „Florencja“.

= ***Edward Deru,*** wybitny skrzypek, prof. królowej belgijskiej, studjującej poważnie od paru lat grę na tym instrumencie, zaszczycony został tytułem „Nadwornego skrzypka“.

= ***Festival Wagnera*** odbędzie się w Turynie, następnego sezonu, z racji wystawy zapowiedzianej w jednym czasie i w Rzymie. Trylogja „Pierścień Nibelunga“ wystawioną będzie w całości i pierwszy raz po włosku.

= ***Wydalenie 500 uczniów konserwatorjum petersburskiego.*** Dn. 13 kwietnia upłynął termin wnoszenia opłat szkolnych w petersburskiem konserwatorjum. Niedobór wynosi okrągłą sumę 20,000 rubli, czyli innemi słowy usuniętych zostało z instytutu 500 uczniów.



= ***Londyn.*** Wystawienie „Salome“ Straussa, jak wiadomo, wzbronionem było w Anglji, obecnie zakaz ten cofnięto i opera ukaże się przyszłej jesieni. Strauss zawdzięczać to może jedynie niezwykłemu tryumfowi, jaki zdobyła „Elektra“ w londyńskim teatrze Covent Garden. Królowa angielska dwukrotnie była obecną na przedstawieniu najnowszej opery Straussa i prosiła twórcę wraz z wykonawcami o podpisy w swym albumie. Na bankiecie wydanym na cześć Straussa, Herbet Tree podnosił zasługi jego i sławił dzieła.

= ***Antwerpja.*** Teatr „Lirique“, pozyskawszy 5,000 fr. zapomogi, wystąpił bieżącego miesiąca z cyklem Wagnerowskim. Wykonano dotąd Złoto Renu, Walkirję, Zygfryda i Zmierzch Bogów.

= ***Monachjum.*** Z okazji przypadającej w r. b. setnej rocznicy urodzin Schumanna, odbędzie się od 20 — 23 maja w nowowzniesionej hali muzycznej wystawy uroczystość na cześć gienjalnego romantyka, podczas której wykonane będą celniejsze utwory Schumanna przy współudziale orkiestry Konzertvereinu (dyrekcja: K. Löwe), chórów: „A capella“ z Wiednia i „Oratorienverein'u“ z Augsburga, kwartetu Petri z Drezna i całego szeregu wybitnych solistów i solistek (Backhaus, Cahier, Buysson, Cahnbley-Hinken, Heinemann, Gregori i in).

— Tydzień Ryszarda Straussa odbędzie się 23—28 czerwca według następującego programu: trzy widowiska w teatrze księcia Regenta (23 czerwca „Feuersnot“ i „Heldenleben“; 24 czerwca „Salome“, 26 „Elektra“); trzy koncerty w hali muzycznej w pałacu wystawowym (25, 27, 28 czerwca; wykonane będą wszystkie dzieła symf. twórcy „Don Juana“) i dwa poranki muzyki kameralnej (24 i 26 czerwca). Oprócz bohatera uroczystości udział biorą kapelmistrze: Mottl i Schuch, najwybitniejsi soliści, kwartet Rose'go (z Wiednia), oraz orkiestra wiedeńskich filharmoników.

= ***Berlin.*** Pierwszy nauczyciel klasy fortepjanowej berlińskiej Hochschuli, prof. Rudorff, podał sie do emerytury; jego miejsce zajął prof. Barth. Na miejsce zmarłego Halira (klasa gry skrzypcowej) mianowano W. Hessa.

= ***Duisburg.*** Na 4—7 czerwca naznaczono „Das fünfte deutsche Bachfest“. Udział w uroczystościach przyjmuje Wanda Landowska.

= ***Medjolan.*** W sali konserwatorjum Verdiego pjanista Consolo i skrzypek Polo dali 3 koncerty, na których wykonali wszystkie sonaty skrzypcowe Beethovena.

= ***Waszyngton.*** Po raz pierwszy wykonano tu na 5 koncercie symfonicznym pod dyrekcją Hammera IX symfonję Beethovena.

= ***Paryż.*** Zawiązał się komitet, w celu ufundowania tablicy pamiątkowej na pałacu „Vendramin“ w Wenecji, w którym zakończył życie Wagner.

= ***Ratyzbona.*** Ks. Haberl, założyciel i kierownik szkoły muzycznej, zasłużony działacz na polu odrodzenia śpiewu kościelnego, obchodził 12 kwietnia 70 rocznicę urodzin.

Z żałobnej karty.

= ***Jacobs Józef.*** Wiolonczelista belgijski (ur. w r. 1865), prof. konserwatorjum w Gandawie, członek kwartetu założonego przez Ysaye'a, autor koncertu na wiolonczelę, dwuch baletów etc., zmarł w Brukselli 25 października r. z.

= ***Lussy M.***, uczony muzyczny (ur. w Szwajcarji, w miejscowości Stans w r. 1828), autor dzieł: Exercises de macanisme (1863), „Traite de l'expression musicale“ (1873) i „Histoire de la notation musicale“ (za którą w r. 1882 otrzymał od akademji paryskiej „Prix Bordon“), zmarł 21 stycznia r. b. Lussy należał także do wybitniejszych pjanistów i pedagogów gry fortepjanowej.

= ***Missa Edmund,*** kompozytor, znany zwłaszcza jako twórca oper komicznych i operetek, zmarł nagle w Paryżu 29 stycznia r. b. Missa ur. się w Reims w r. 1861, był uczniem konserwatorjum paryskiego (Massenet), które ukończył w r. 1881 z „nagrodą rzymską“.

= ***Wood G.***, żona kapelmistrza londyńskiego, z domu księżna Urussowa (urodzona w Odesie), ciesząca się w Anglji reputacją utalentowanej śpiewaczki estradowej, zmarła w Londynie.

= ***Lamperti Giovanni Battiste,*** słynny pedagog włoskiego bel-canto zmarł w Berlinie w 71 roku życia. Do ostatnich dni życia (zmarł prawie nagle wskutek silnej influenzy) był czynny na zajmowanej placówce, otoczony liczną rzeszą uczniów i uczennic. O zmarłym wspominaliśmy w zeszycie 23 z r. z. z powodu obchodu 70-letniej rocznicy urodzin. Liczne zastępy wybitnych przedstawicieli sztuki wokalnej z Maceliną Kochańską na czele zawdzięczają swą sławę zmarłemu pedagogowi; wśród nich obok naszej rodaczki spotykamy nazwiska Pawła Bulssa, Anny Hofmeister, Ernestyny Schumann-Heinck i in.

= ***Albert Zabel***, ceniony i znany wirtuoz na harfie, autor licznych kompozycji na ten instrument, profesor konserwatorjum w Petersburgu, zmarł w 75 r. życia.

= ***Ludwik Hartman***, ur. 1836 r., uczeń Liszta, pjanista, tłumacz wielu włoskich oper, kompozytor pieśni i krytyk muzyczny, zmarł w Dreznie.

= ***Wilhelm Rischbieter***, ur. 1834 r., swego czasu profesor harmonji i kontrapunktu konserwatorjum w Dreznie, autor kilku dzieł teoretyczno muzycznych („Über Modulation, Quartsex akkord und Orgelpunkt“, „Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Kontrapunkts“, „Die Gesetzmässigkeit der Harmonik“, „Ganze und halbe Tonstufen“ etc.

= ***Fuchs Albert***, ur. 1858 r., utalentowany kompozytor nowego kierunku, profesor konserwatorjum w Dreznie, krytyk muzyczny. Pisał pieśni, dzieła orkiestrowe, kameralne, na fortepjan, wiolonczelę, oratorja etc. Ostatnie oratorjum Fuchsa „Das tausendjährige Reich“ wystawione było wkrótce przed jego śmiercią.

= ***Juljusz Blüthner,*** znany w całym świecie fabrykant fortepjanów, zmarł w Lipsku w wieku lat 86. Urodzony w d. 11-ym marca r. 1824 we wsi Falkenhain pod Zeitzem, był z zawodu, jak ojciec jego, stolarzem. Do Lipska przybył w r. 1853 i założył tam „fabryczkę“ fortepjanów. W r. 1854 sprzedał pierwszy swój fortepjan. Obecnie, po latach 56-ciu, liczba fortepjanów blüthnerowskich wynosi około 80,000. W r. 1856 król saski mianował zmarłego dostawcą swojego dworu; w r. 1871 został „komercienratem“, a w r. 1903 do tytułu tego dwór saski dodał mu przydomek „tajny“. Zmarły znany jest również jako autor „Podręcznika budowania fortepjanów“ i innych dzieł z tej dziedziny.

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Władysława ks. Lubomirskiego

(w sali Filharmonji)

Sezon koncertowy 1909—10.

W czwartek, dnia 28-go kwietnia 1910 r. o godz. 8¼ wieczorem

Koncert nadzwyczajny, na którym wykonane będzie oratorjum

Cezara Francka

„BŁOGOSŁAWIEŃSTWA"

(„Les Béatitudes")

podług Ewangielji.

na głosy solowe, chór i orkiestrę w ośmiu częściach z prologiem.

WYKONAWCY:

p. Anna Michel (sopran)
p. Karolina Pietraszewska (mezzo-sopran)
p. Michalina Frenklówna (alt)
p. Tadeusz Leliwa (tenor)
p. Bronisław Dziedzicki (tenor)
p. Wacław Brzeziński (baryton)
p. Adam Ostrowski (bas)
p. Tadeusz Wierzbicki (bas)

Chór filharmoniczny oraz Warszawska Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją ***Henryka Melcera.***

Prolog.

Tenor solo i chór.
(tenor).

Pokryty grzechu cieniem,
pod klątwy swej brzemieniem
w krwi bratniej nurzał się brat.
Wyrósł błąd w bujny kwiat;
w blaskach krwawej pochodni,
pełen okrucieństw i zbrodni
konał już stary świat.
Nagle jak dzwon przez łąki,
pola, miasta, wioski
ozwał się rzewny głos,
blaskiem rozjaśnił mrok,
i opuszczony lud,
już nie pomnąc na troski,
ku niebu wzniósł błagalny wzrok.
Na szczycie góry świętej,
przy boku Władcy świata
aniołów wdzięczny chór
ku niebu ulata:
„Pochwalon jest ten, co w sercach
wiecznych łagodzi męczeństwo i ból!"

Chór.

„Pochwalon jest ten, co w sercach
wiecznych łagodzi męczeństwo i ból!"

I

Chór i baryton solo.

„Błogosławieni ubodzy duchem, albowiem ich jest królestwo niebieskie "

Chór ziemski.

Złota blask nęci nas,
więc złotu oddajmy cześć!
Radością żyj i rozkosz pij,
w tem życia treść!
Kto wybran losem, kto mocarzem jest,
ten gardzi nędzą i nie słucha skarg;
on w śmiech przemienia
żałobne pienia
zbolałych warg.

Chór niebiański.

A pośród radosnych
chwil upojenia
nachodzi nam serca
zwątpienie i lęk:
Czy to się szczęściem zwie?
Szczęście gdzie?

Głos Chrystusa.

Szczęśliw ten,
co nie pił z uciech czary,
co nie dotknął dłonią swą
bogactw, rozsianych tu bez miary,
i który sam składał ofiary,
i koił głód, dzieląc swój chleba kęs!
Nie zadrży on w godzinę zgonu!
Zaprawdę, powiadam wam:
Szczęśliw jest ten,
co zdala stał od tronu:
jego królestwo niebieskie czeka tam!

Chór niebiański.

Pozna szczęście miłujący bliźniego,
gdy do rajskich wkroczy bram;
szczęście pozna on tam!

II.

Chór, sola i baryton solo.

„Błogosławieni cisi, albowiem oni posiędą ziemię!"

Chór ziemski.

Daleki świt, i ziemskich ciemni
nie rozprasza nic!
Stlały już ułudnych mamideł
migocące skry!
I na życiowem bezdrożu
tuła się serc naszych żal,
niby czółno w pełnem morzu
pośród rozhukanych fal!
Tak srogi los był dla człowieka
hasłem ciągłych walk;
zbrakło sił! Przeznaczenia
twarda dłoń przygniata go!

Głosy niebian.

(kwintet solowy i chór).

Biedny to ród, co pragnie szczęścia
na ziemi tej!
Człowieku, ciszę ty
i spokój w duszy miej!
W cichości cierp i znoś z pokorą,
co ześle dla doświadczeń Pan·
miłością serca gdy zagorą,
On zatrze blizny waszych ran!

Głos Chrystusa.

Błogosławieni cisi, albowiem
oni posiędą ziemię!

III.

Chór, sola, baryton solo.

„Błogosławieni, którzy płaczą, albowiem oni będą pocieszeni."

Chór ziemski.

We łzach pogrążon cały świat,
cierpienie to ziemski mocarz i kat!
Kolebki już dopada,
zcicha pełznąc, jak wąż,
i do samej mogiły
dokucza wciąż!

Matka (alt)).
Płyńcie łzy moje.
płyńcie łzy gorzkie!
Umrzeć chcę przy tej kołysce próżnej!

Sierota (mezzo-sopran).
Sam, bez rodziny, bez opieki,
matka odeszła już na wieki!
Gorzki los! ból serce rwie!

Małżonek (tenor) i ***Małżonka*** (sopran).
(razem)
Towarzyszu (towarzyszu) mojego życia,
na wieki rzucasz mnie!
Nim księżyc wyjdzie dziś z ukrycia,
już na wieki stracę cię!
Mężu mój (żono ma), żegnaj mi,
dziś na wieki tracę cię!

Chór ziemski.
We łzach i t. d.

Niewolnicy (chór).
Niewolnicze zerwać pęta
komu będzie dana moc?
Czyja moc
niewolnikom wolność da?

Filozofowie (chór męzki).
By rozwiać waszych zwątpień mary,
O zejdź ku nam, prawdo odwieczna,
ach, zadaj bogom fałszu kłam!

Niewolnicy.
Gdzie kres niedoli naszej,
naszych cierpień i skarg,
naszych skarg, naszych łez
gdzie kres?
We łzach pogrążon i t. d.

Głos Chrystusa.
Błogosławieni którzy płaczą,
albowiem będą pocieszeni!

Chór niebiański.
A tych, co cierpieli,
stokroć nagrodzi Pan!
Niewolników i łazarzy
własnym domem tam obdarzy,
tułaczce ziemskiej kres położy,
dla sierot łono swe
ojcowskie otworzy;
tam zwycięzca fałszu i zła
wiecznej prawdzie świadectwo da!
A ziemskie ciernie i strapienia
weźmie Ojciec w świętą dłoń,
z nich promienny wieniec wdzieje
na męczeńską dzieci skroń!
Bo tych, co cierpieli,
stokroć nagrodzi Pan!

IV.

„Błogosławieni. którzy łakną sprawiedliwości, albowiem będą nasyceni!"

Tenor (solo).

Gdy tylko człek siłą, przebojem
kroczy przez świat,
to życie całe nosi w sercu swojem
złości jad!
Jednak nieraz myślą ulata
do niebios bram,
szuka wzrokiem lepszego świata,
chce wzlecieć tam!
Tam w duszy wciąż, w zbolałem łonie
drży jakiś głos i skarży się,
ogniem bladym płonie
i pokój śle.
Święty żar, czysty zdrój,
sprawiedliwość błysnęła znów!
Błagamy cię, przyjdź,
bo na świecie króluje błąd!
Ach, przyjdź i ześlij
pokój na ziemi!
Niech twoja moc
zwionie skrzydlami swojemi
ciemności noc!

Głos Chrystusa.
Błogosławieni, którzy łakną prawdy,
bo oni w niebie będą nasyceni.
Błogosławieni też będą miłosierni;
to co rozdadzą tu, niebiosa zwrócą im!

V.

Tenor solo, baryton i sopran solo.

Tenor (solo).

Jak groźna wichru fala zbożowe kłosy [gnie,
Tak słabi na tej ziemi giną i dręczą się!
Przez złą moc tak targani, jak ten [zbożowy kłos!
O pomstę, o obronę wewnętrzny woła [głos!
Przerażeń pełni, trwogi o szczęścia zgon,
A żałosna ich skarga bije pod nieba [tron!

Chór ziemski.

Podnieś dłoń, Tyś nasz Pan,
wstań, karaj grzech i nieprawości!
Dość gnębią nas wrogi Twe,
pomścij nas i uderz w nie!
Ich zamiary ukróć zuchwałe,
nad ich moce rozszalałe
Tyś nasz Pan, uderz je!
Zawieś straszny sądu dzień,
weź sprawę naszą w Twą prawicę!
Gdy Pan, na nasze modły głuchy,
nie zetrze zmory, co nas gnie,
rozpacz nas straszna powiedzie,
ręce nasze porwą się,
rozpacz głucha je uzbroi,
wrogom zada cios!
Niech drżą!
zwycięzki nasz bój,
a wasz straszny los!
O tryumf, o zachwycenie,
widzieć na krwawej arenie
pobite już wrogi swe!
Płacić za krwawo zadane,
każdą klęskę, każdą ranę,
każdą dawną gorzką łzę!
Gdy Pan, na nasze modły głuchy
i t. d.

Głos Chrystusa.
„Jedynie mnie prawo pomsty przystoi"
— tak rzekł Ojciec mój!
Syny Adama, wasi bracia to przecie!
ze złością w sercu jeszcze prędzej [zginiecie!
Zaprawdę, powiadam wam,
dla miłosiernych raj!

Chór niebiański.

Szczęście czeka was, miłosierni!
Swoim bliźnim odpuście winy,
tak nakazał Bóg, Pan jedyny,
wam raj, dla miłosiernych raj!

Anioł przebaczenia (sopran).

Z waszych serc chciejcie zmyć
nienawiści trąd,
zmiłowania łaskę
ześle na was Pan,
gdy zejdzie tu na ziemię,
sądzić będzie ludzkie plemię,
by karać je, by czynić sąd.
Cichy, lecz pełen łask,
odpowiesz Mu:
„Panie, grzesznym miłościw bądź!
Życiem zawiniłem,
Ty sam o tem wiesz;
bliźnim przebaczyłem,
Ty mnie przebacz też!"
A gdy do Boga się dostanie,
On wysłucha waszych serc błaganie,
szczęście czeka was, miłosierni!

Chór niebiański.
Szczęście czeka was
i t. d.

VI.

Podwójny chór żeński, kwartet męzki, baryton solo, chór.

„Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą."

Kobiety pogańskie (chór).
Praojców naszych bogi stare
gdzież podziały się?
Piesni naszych im na ofiarę
nie słychać nie!
Błagamy was, powróćcie zaraz
w te gaje święte,
jak w dawny czas, wróćcie do nas
w gaje zaklęte!

Kobiety izraelskie (chór).
Ty, któryś przez Izraela
Wszechmocnym zwan,
ukaż Twoją moc z głębi nieba,
okaż, żeś Pan!
Panie nasz, Twój lud błaga Ciebie,
zawołaj znów,
niech zabrzmią znów potężne gromy
Twych groźnych słów!

Faryzeusze (kwartet męzki).

Jam Twym sługą Panie,
ja głową swą Twój wspieram tron!
Ubogim przeciem dał
dziesiąty zboża plon!
Na Twoją chwałę
służę Ci życie całe.
Aby zmyć grzechu brud,
grzesznych jam stopą gniótł!
Obce ustom nieczyste słowo,
ni mord, ni przysiąg mych
złamane słowo, nie splamiły mnie!
Jam pokus mych zwycięzcą był!
Tyś Pan, Bóg Abrahama,
Ty ześlesz nam nagrodę!
Gdy życia już nadejdzie kres,
za wieczne Twoje syny
na wieki uznasz nas!

Anioł śmierci (bas).

Jam śmierci anioł; śmierci żniwo
biorę z ludzkich dusz!
Bramy niebios niech się rozewrą
pośród brzasku Zórz!

Któż będzie śmiał, o syny ziemi,
choć tam będzie zwan,
spojrzeć, gdy oblicze odsłoni
Wszechmogący Pan?

Chór niebiański.
Młode, czyste dusze dziecinne
miłuje Pan,
znak Jego łask
wam będzie dan.
Jeśli serca macie niewinne,
wejdziecie do nieba,
wejdziecie tam!

Głos Chrystusa.
Błogosławieni czystego serca,
Boga widzieć będziecie!

Chór niebiański.
Przez modły obmyjcie swe dusze,
z grzechu zmazy oczyście je!
Ach, któż czysty przed Panem swym?
Pychy brud, jad nienawiści
nie da wejść do raju bram!

Głos Chrystusa.
Błogosławieni czystego serca
i t. d.

Chór niebiański.

Przez łaskę tą obmyci z winy,
drodzy bracia, witajcie nam!
Bramy nieba otwarte wam!
Pójdźcie śmiało, panujcie tu,
do świętych zastępów przystąpcie,
witajcie, wraz z nami śpiewajcie,
już po wieki wieków bądźcie tu!
Błogosławieni Boga widzieć będą,
oglądać Go!

VII.
Bas solo, chór, baryton solo, kwintet.

„Błogosławieni pokój czyniący, albowiem oni będą zwani dziećmi Boga.“

Szatan (bas).

To ja, wszechźródło zła,
prawdziwy władca świata!
Zatruty oddech mój
poraża, gdzie dolata!
Wy wszyscy, co moc moją znacie,
pójdźcie tu na mój zew!
Wy, co mocą mą wiedzeni
przez złowrogą drogę zła,
wy, których dłoń bratobójcza
bliźniego zmaczana krwią,
duchy, wpadłe w moc obłudy,
wy, zwalane w fałszu brudy,
wrogi szczęścia i spokoju,
synowie zła —
to ja, wasz Pan, wasz król!

Tyrani (chór).
Mu ludzi tyrany,
ludów tych pany
ich karki oporne
zginajmy do stóp!

Kapłani pogańscy (chór).

Choć Bóg bogów wróg,
kapłany my wierne,
u krwawych ołtarzy,
tu będzie nasz grób!

Tłum (chór).

Zdepczemy, złamiemy moc prawa,
niech świat się nam poddawa!
Za nami dziś moc,
zwycięztwa chwila blizka,
idzie nasz świt,
to pomsty dzień już błyska!

Szatan — ***Tłum*** (chór).
O, szalony z was wróg!
O, szalony z nas wróg!
Nieście wraz na tę ziemię
Idźmy wraz po tę ziemię!
Zemstę, nienawiść, wojnę!
Cześć wam zwycięzcy, cześć!
Mrących jęk niech w orgji tonie!
Mrących jęk w orgji zginie!
Stłumi go sabatu noc!
Stłumi go sabatu noc!
W życiu nam prawem jedynie —
Prawem nam tylko moc!
Ha, ha, o wysiłki cnoty!
Ha, ha!
Wasz jest świat, wasz, o potężni!
Ha, ha, ha!

Głos Chrystusa.
Błogosławieni pokój czyniący,
bo ich nazwie dziećmi swemi Pan!

Szatan.
Ach, ten głos, taki straszny
w słodyczy swej,
razi mnie, budzi grozę,
straszny lęk!
czyż w strasznym jestem śnie
ja, archanioł upadły?
Tak, to głos mego Pana,
co w otchłanie strącił mnie!

Kwintet pokój czyniących.

W tem jest tylko moc,
w tem, co wiecznie żywe!
a zło krótko trwa,
szatanie, próżne dzieło,
upada w proch potęga twa!
a tych łask, co ręka Pana
nam użycza,
nie pozbawi nas. Nad nami trwa
ta dobroć tajemnicza,
trwa po wieczny czas.
Zostańmy tak w duszy spokoju
przez żywota trud,
wierzmy w ten nad ziemią znękaną
niepojęty cud!
Wierzmy w to na ziemi święto,
które sprawi nam
na tej ziemi dzień radości,
tryumf da miłości.
Zamiast walki srogiej klęski
nieśmy blaski zórz,
nad przemocy bój zwycięzki
pogodę braterskich dusz.
Odpędźmy gniew, a z serc niezgodę,
wyrzućmy ją!
Przez żywota trud
ciągły Pana cud,
cud Pana święty, przez który
nam tryumf miłości da!

VIII.
Bas solo, chór, mezzo-sopran solo, baryton solo.

„Błogosławieni, którzy cierpią prześladowanie dla sprawiedliwości, albowiem ich jest królestwo niebieskie.“

Szatan (bas).

Nad moją siłę
żadnej klęski moc nie sięga!
wznoszę znów hardą głowę,
nie zgasła ma potęga!
Chryste przez wieków bieg
rzuć spojrzenie,
przeszłość, przyszłość nie obce Ci!
Widzisz wielkie skrzydeł mych cienie,
podłość, nieprawość, morze krwi!
Spojrzyj na ziemię zbrukaną,
spójrz na tryumf czynów złych,
lud, tonący w grzechu mocy!
Spójrz, czy jesteś w mocy
głosić dumnie szczęście dzieci Twych?

Chór sprawiedliwych.
Wieczna sprawiedliwości,
w twoim ręku ten świat!
za ziemskie nieprawości
każdy z nas cierpieć rad!
Przemocy więżą nas okowy,
śmierć męczeńską niosąc nam,
my w śmierci widzim żywot nowy
u wieczystej jasności bram!

Szatan.
Bezrozumni, nad waszym szałem
lituję się!
Próżno wam słodyczą tak tchnie
męczeństwo. Zadam wam okrótny ból
i męką ja was napoję,
bo potężne imię moje,
bom straszliwy grozy król!

Chór sprawiedliwych.
Wieczna sprawiedliwości i t. d.

Szatan.
Niewolnicy, czerwie ziemi
z niziny i z prochów tych padołu,
co was urągać ośmiela?
Znów łudzi was marzenie,
że wkrótce już ujrzycie Mściciela!

Chór.
Wieczna sprawiedliwości i t. d.

Mater dolorosa (mezzo-sopran).
Ja jestem matką Odkupiciela!
Ach, mieczów siedm tkwi w sercu mem,
a cierpienia całej biednej ziemi
czyż mogą się porównać z memi?
Widziałam, jak na Golgotę
na śmierć szedł kochany Syn mój,
jak szedł na mękę, na ofiarę
przez krew i ciernie i przez znój!
Widzę Go, cichy, tak czysty, biczowany
ociekły krwią,
schylone boskie Jego czoło,
wyrok Ojca poświęcił Go!
Razem z Nim wypijam czarę,
tłumię ból, co sercem mem pomiata!
Oddaję Go na świętą ofiarę,
na zbawienie świata!

Szatan.
Któż to jest ta kobieta, czemuż to
pod jej słowem tak strachem dusza drga?
Czy to ta córa Ewy, co skruszy berło moje,
co skruszyć je ma?
I przez męki synowe zetrze moją głowę
zwycięzką stopą swą?

Głos Chrystusa.

O prawi, których Ojciec mój
śle pomiędzy złe,
płynie dla was wesela zdrój,
radujcie się!
Bądźcie szczęśliwi, gdy pośród was
srogi ucisk zagości,
wy, co znosicie krzywdę swą
dla sprawiedliwości!
Tam raj będzie wasz na wieki,
zcichnie ból waszych dawnych ran,
niebiosa będą wam nagrodą,
niebo da wam Pan.

Szatan.

O Chryste, to Tyś zwyciężył mnie tu!
Padło w proch królestwo me!

Głos Chrystusa.

O pójdźcie tu, wybrani Ojca mego,
mój głos przyzywa was!
w pielgrzymki czas na biednej ziemi
żyliście śród moich praw.
Mój krzyż drogę wam otworzy,
wybrani, przystępujcie doń!
Niebiański wita was chór boży,
Anieli podają wam dłoń!

Chór niebiański.

Hosanna! pokój niech będzie
na ziemi ludziom dobrej woli!
Hosanna, na wieki Panu chwała!
Wybranych w niebieskiej chwale
uwieńczy palmami zwycięztwa
Pan ponad Pany!
Hosanna!

KONIEC.

Cezar Franck.

Przekład z Pawła Dukasa.

Cezar Franck, którego chwała rosła w oczach prawdziwych muzyków z chwilą pojawienia się każdego nowego dzieła, zaczyna mieć teraz uznanie także u tych, co wierzą, że ten człowiek dobroduszny i pozbawiony cienia talentu za życia, uczynił tak wielkie postępy po śmierci, iż niepodobna mu odmówić pewnego genjuszu. Oficjalne honory, których braku Franck wcale nie odczuwał, oddaje się teraz jego pamięci. Normalny los każdego artysty, wyrastającego ponad przeciętność, spełnia się aż do końca. Wobec tej spóźnionej gloryfikacji, łatwiej osądzić właściwie dzieło życia i znaczenie wielkiego muzyka teraz, niż wtedy, gdy nim egzaltowali się jedni, gdy go negowali inni. Przedmiot to zajmujący z tego względu, że indywidualność muzyczna Francka odegrała rolę przeważną w ewolucji współczesnej szkoły francuskiej, której zakreśliła jeden z zasadniczych kierunków. A w tym samym stopniu co indywidualność muzyczna, także i moralna. Bo nie będzie zbyt śmiałem twierdzenie, że wielu z tych, którzy korzystali ze wskazówek tego idealnego nauczyciela, zawdzięcza równie wiele jego naukom, jak i żywej nauce jego życia, przykładowi religijnej czci dla sztuki, pomagania młodszym, wyrozumiałości wobec każdej dobrej woli, dawanemu przez mistrza. Dziś, gdy człowieka brakło, duch jego żyje w pozostawionych dziełach, które stanowią jeden z najbardziej znamiennych pomników wieku, wsławionego wydaniem tylu genjuszów muzycznych.

Cechą charakterystyczną jego dzieł jest przedewszystkiem ich głęboki klasycyzm. Nie ten czysto formalny, wypełniający mniej lub bardziej bezowocnie ramy scholastyczne, jaki wydało w swoim czasie naśladownictwo Beethovena lub Mendelssohna, jaki dotąd wydaje poszanowanie czczych tradycji. Prawda, że muzyka Francka wypowiada się najchętniej według pewnych, regularnych norm, uświęconych przez genjuszów, lecz piękno jej nie płynie tylko z naśladownictwa form sonaty lub symfonji. Te wielkie konstrukcje, w których lubuje się myśl, potrzebująca do całkowitego wypowiedzenia się szerokiej przestrzeni i wielkich środków, one budują się same z siebie, jak gdyby pod koniecznym impulsem rozwoju myśli. A ponieważ myśl ta jest u Francka klasyczna, to znaczy możliwie najbardziej ogólna, dlatego naturalnie przywdziewa formę klasyczną, nie zaś dla jakiegoś dogmatyzmu reakcyjnego, który podporządkowywa myśl formie. Twory tego rodzaju, podobne organizmom, w których funkcja stwarza organ, różnią się tak dalece od schematów różnych „neoklasyków“, jak żywe ciało od woskowej anatomji.

Język muzyczny Cezara Francka jest ściśle osobisty o dźwięku i akcencie przed nim nie używanych, po których rozpoznać go można wśród innych. Wprawdzie dzieła Francka nie są równej wartości: najmniej trwałe są te, które tworzył wbrew swej prawdziwej naturze, z intencjami narzuconemi z zewnątrz. Jego poematy symfoniczne — chociaż czynił największe wysiłki, by je zbliżyć do form muzyki czystej, rozluźniając jaknajbardziej węzły łączące muzykę z programem—nie dorastają symfonji lub cudownym dziełom kameralnym. Tak samo opery nie wytrzymują porównania z oratorjami, w których bez żadnych ubocznych względów mógł oddać się całkowicie rozsnuwaniu wolnej myśli muzycznej.

* * *

Z czterech oratorjów Cezara Francka („Ruth“ napisane w r. 1846, „Odkupienie“—1872, „Błogosławieństwa“ — 1880 i „Rebeka“ — 1881, nie licząc nie wydanej drukiem „Wieży Babel“) „Błogosławieństwa“ ze względu na swą wartość wysoką powinny stać na pierwszem miejscu. Przysporzyły też one Franckowi nie mało sławy i przyczyniły się do unieśmiertelnienia nazwiska swego twórcy. „Błogosławieństwa“ należą do drugiej epoki twórczości Francka, w której powstała większa część dzieł muzyki kameralnej i odznaczają się przedewszystkiem gienjalną świeżością linji melodyjnej, i, choć zdradzają wpływ Bacha a przedewszystkiem Wagnera—jak wogóle większość dzieł Francka — stanowią cenne dzieło w dziale muzyki oratoryjnej.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.